

SOBRE ELS ISMES, ELS ISTMES I EL TREN ELÈCTRIC D'ÈMPOLI

Jaume Melendres

Documenta Teatral, 2

Punctum & Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral

SOBRE ELS ISMES, ELS ISTMES
I EL TREN ELÈCTRIC D'ÈMPOLI

SOBRE ELS ISMES, ELS ISTMES
I EL TREN ELÈCTRIC D'ÈMPOLI

JAUME MELENDRES

Professor de l'Institut del Teatre de Barcelona

Documenta Teatral, 2

PUNCTUM & MÀSTER OFICIAL
INTERUNIVERSITARI D'ESTUDIS TEATRALS
LLEIDA, 2009

Coordinació i edició a cura de
Francesc Foguet i Núria Santamaria

Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra
Departament de Traducció i Filologia de la Universitat Pompeu Fabra
Institut del Teatre de Barcelona

Primera edició: gener de 2010

© 2009, del text, Jaume Melendres
© 2009, d'aquesta edició, Punctum & Màster Oficial
Interuniversitari d'Estudis Teatral

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per
QUADRATÍ

Imprès per
ARTS GRÀFIQUES BOBALÀ, SL

ISBN: 978-84-937371-2-2
DIPÒSIT LEGAL: L-1824-2009

No sé ben bé per quines raons s'arriba a un Màster d'Estudis Teatral com el que ara, després d'aquest acte ritual, començareu. Suposo que, de raons —«integrar-se en àmbits laborals multidisciplinaris», «desenvolupar els coneixements adquirits en el camp de la creació escènica», «planificar i elaborar adequadament un projecte de recerca»—, n'hi ha tantes com persones sou aquí i que algunes encara deuen ser més originals que les que s'enumeren al web de l'Autònoma. Però, malgrat la seva legitimitat, aquestes són raons pràctiques o, si se'm permet dir-ho així, interessades, que no coincideixen en res amb les que ens porten al teatre.

Estic segur que no diré res de nou si afirmo que al teatre s'hi arriba per un altre camí, que s'assembla molt a aquell camí de Damasc on un home anomenat Saule (sant Pau per als súbdits del Vaticà) va veure una llum i va caure del cavall amb tanta contundència que va quedar profun-

Nota dels editors: Aquest text reprèn i amplia alguns dels aspectes analitzats en l'assaig *La teoria dramàtica: un viatge a través del pensament teatral* (2006), del mateix autor.

dament trastornat. De cop, un bon (o mal) dia es produeix un flaix, un llampec: allò que els francesos, per parlar de l'enamorament sobtat, anomenen «coup de foudre». Un bon (o mal) dia, quedes atrapat, subjugat, penjat. O, més exactament, «fascinat»: algú, o alguna cosa, ha captivat la teva mirada que, en el cas del teatre, és la teva mirada d'espectador. Tenia tota la raó Grotowski quan afirmava que el teatre no és ni un edifici, ni un espectacle, ni un acte social, ni un negoci, ni una coartada cultural, sinó «allò que s'esdevé entre l'espectador i l'actor». Aquest «allò» és indefinible, inefable; és singular, intransferible, idèntic al naixement d'una passió irrefrenable —en el supòsit que les frenables mereixin el nom de passions.

Jo vaig ser víctima d'aquest fenomen luminotècnic —el llamp— als vuit anys. Per raons que desconec, una tarda de diumenge, els meus pares em van portar al teatre Tívoli de Barcelona a veure una opereta. Quan es va alçar el teló, a l'escenari hi havia llums que mai abans no havia vist ni imaginat; d'aquella caixa en sortia una música que mai no havia sentit, cantada i parlada per uns cossos que es movien com jo mai, abans, no havia vist moure's ningú: els homes no portaven corbates lamentablement grises, les dones no eren com les que jo veia als carrers de la postguerra civil, tan banals, tan previsibles: de cop, en aquell escenari, homes i dones es convertien en un catàleg de sorpreses i de promeses; de cop assolien la categoria d'enigma. Fins i tot els decorats de paper semblaven de carn.

No recordo el nom de l'opereta (*Rosaura*, potser?), però sé que, en sortir del teatre, aquell nen de vuit anys ja tenia la certesa que *allò* era el que volia fer a la vida: crear aquelles llums extraordinàries, aquells cossos i aquells sons extraordinaris, és a dir, fora de l'ordinari.

Naturalment, no ho vaig formular d'aquesta manera. Encara no sabia que això volia dir crear una altra realitat —una realitat *fora de l'ordre establert*— per convertir la vida, tan grisa, tan cardiològicament plana, en allò que la vida hauria de ser: un misteri.

Ara bé, un cop passat el primer instant d'exaltació, el de la il·luminació, què ve després? Ve el desemparament. Quan passats uns anys del *coup de foudre* —renunciant a un sou i a un futur prometedor d'economista— vaig reorientar les meves energies cap a aquest ambiciós objectiu (i dic ambiciós per no dir petulant) —voler crear una realitat fora de l'ordre establert—, van començar a sorgir problemes. Més ben dit, el problema: *com fer-ho*? Sol, profundament sol, vaig escriure una obra, *Defensa índia de rei*, que l'any 1966 va guanyar el premi Josep M. de Sagarra. Per una banda, va ser un fet molt satisfactori però, per una altra banda, traumàtic. Traumàtic per dues raons.

La primera és que, per art de màgia, em vaig convertir en una jove promesa del teatre català (una condició que vaig mantenir fins passats els quaranta anys, quan ja no era ni jove ni tenia promesa), amb presència garantida a les enciclopèdies locals sense cap altre mèrit que el d'haver escrit un text millor, o menys dolent, que els dels altres postulants al premi. La segona raó, la més important, és que Feliu Formosa, membre del jurat que m'havia concedit el premi, va afirmar que la meua obra era clarament expressionista. Aquesta afirmació em va fer sentir com *monsieur Jourdain*, el burgès gentilhome de Molière que parlava en prosa sense saber-ho. Fins aquell moment, jo ignorava que estava afiliat a les files d'un isme, d'un corrent estètic, anterior a mi, del qual realment no en sabia res. Com hi havia arribat? Per l'acció d'un enigmàtic *logos*

espermatikon que ens fecunda sense que en siguem conscients? Fos com fos, era evident que, en algun lloc de l'univers, hi devia haver persones que ja s'havien enfrontat als mateixos dubtes i problemes que a mi em preocupaven i que havien trobat solucions similars. Jo era l'hereu d'uns pares desconeguts, potser la reencarnació de Büchner, de Kaiser o de Toller. Però, com havien resolt ells els problemes als quals jo m'enfrontava i encara m'enfronto? Així va començar la meua curiositat per la teoria, entesa com una mirada sobre una altra mirada, la teatral. [Primera nota de peu de pàgina: les dues paraules, teatre i teoria, remet en grec a l'acte de mirar. En aquest sentit, la teoria del teatre és un metateatre.]

El problema era que els expressionistes n'havien deixat molt poca, de teoria; que l'havien aplicat gairebé sense formular-la. Per exemple, com tractaven la vella qüestió de la versemblança, que ha obsedit els dramaturgs de tots els temps? En prescindien realment o en tenien un altre concepte? Els robots que el dramaturg txec Karel Čapek va fer aparèixer l'any 1920 a *R.U.R. (Rossum Universal Robots)*, i que acabaven revoltant-se contra els seus creadors, aquells robots, infringien les regles més elementals de la versemblança o, al contrari, l'ampliaven? Era important o no, la versemblança?

A mi em semblava que sí, tant si volia ser versemblant com, sobretot, si volia ser inversemblant. Ho subratllo: havia de saber què era la versemblança *perquè volia ser inversemblant*. [Segona nota de peu de pàgina: només pots crear virus informàtics si saps informàtica.] Necessitava saber en què es basa la nostra credulitat i per què, de vegades, es produeix allò que Samuel Taylor Coleridge, en una de les expressions més felices de la teoria teatral,

anomena «la voluntària suspensió de la incredulitat» i que defineix com aquella «mitja fe transitòria que l'espectador encoratja en ell mateix i sosté mitjançant una voluntària contribució personal».¹ Volia saber per què no diem mai que hi ha músiques o poemes inversemblants; per què de vegades diem «aquesta música no m'agrada», però mai no diem «aquesta música no me la crec». Volia saber per què l'escriptor nord-americà John Barth va haver de fer grans esforços d'imaginació per reduir els fantàstics fets *reals* en què es basa la seva novella *El plantador de tabac*, conscient que només així —amputant la realitat— resultaria creïble per als lectors. Volia saber per què, en canvi, acabem creient-nos els poders de Superman. Volia saber si la tan lloada «naturalitat» actoral és, de fet, la forma més anodina i fàcil de la versemblança. Volia saber per què no ens resulten inversemblants els personatges que parlen en vers a l'escenari i sí, en canvi, quan ho fan a la pantalla del cinema o de la televisió. Volia saber què passaria si els telenotícies fossin locutats en vers. Volia saber per què els expressionistes, tan afeccionats a la màscara, no feien servir el vers que, ben mirat, és una màscara verbal, una mena de llum zenital que accentua els trets del pensament.

Els meus pares putatius, els expressionistes, no em donaven cap resposta clara a aquests interrogants. Era evident que calia ampliar el camp d'observació, si no volia que la realitat, la maleïda realitat [Tercera nota de peu de pàgina: suposant que la realitat existeixi.], si no volia —dic— que la temptació d'imitar l'ectoplasmàtica reali-

¹ A *Biografia literària* (1817). La idea, però, ja l'havia exposat a *La raó en Shakespeare va ser igual al seu geni* (1808-1819).

tat, o de reproduir-la, em perseguís per sempre més com us persegueix —suposo— o us perseguirà a vosaltres.

Així doncs, el meu viatge a través de la teoria va seguir fora del territori expressionista. Va ser tranquil·litzador constatar que el llistat de les persones que havien reflexionat sobre el teatre tenia, tirant molt llarg, un miler de noms —sense comptar, és clar, els crítics dels diaris, la producció dels quals no sempre podem incloure al capítol de la reflexió. [Quarta nota de peu de pàgina: la teoria dramàtica és un invent més aviat recent. Va néixer amb *La República*, de Plató, i amb la *Poètica*, d'Aristòtil, però si situéssim els seus inicis a l'hora zero d'un dia virtual de vint-i-quatre hores, la teoria dramàtica no començaria a desplegar-se fins a les dues de la tarda (segle XVII) i aproximadament un 50% hauria estat escrita a partir de les onze de la nit d'aquesta jornada virtual.] Per saber-ho tot, m'havia de llegir un màxim de mil llibres que, per sort, eren més aviat curts. Vaig fer càlculs. Al ritme d'un text cada tres dies, en deu anys ho podia saber tot i, amb una mica de bona voluntat i esforç, els podria reduir a cinc.

Estava molt equivocat: el viatge fa més de trenta anys que dura i encara no s'ha acabat. És una mena de «megaserasmus ininterruptus», saltant de país en país, de Grècia a Suècia; de França als Estats Units; d'Anglaterra a Itàlia; de Rússia a Alemanya; de la Colòmbia d'Enrique Buenaventura al Brasil de Boal; saltant de segle en segle, freqüentant persones que, com jo —vives o mortes, totes les persones estan alhora vives i mortes— havien volgut resoldre els seus problemes. Els seus problemes, no les seves curiositats intel·lectuals o acadèmiques. Tant me feien les dates de defunció que apareixen a les enciclopèdies. Jo buscava els meus contemporanis, és a dir, aquells que, vius o morts,

compartien amb mi les angoixes i el desfici de la creació teatral. Els buscava a les palpentes perquè, en aquells temps, no existien les universitats actuals que —pagant preus públics o privats— t'organitzen un periple per les rutes del saber acumulat, sota la sofisticada forma de graus i de postgraus. [Cinquena nota de peu de pàgina: les universitats no són agències de viatges, però s'hi assemblen molt. Et fan la reserva de crèdits (o sigui, de pernотacions), seguint un pla estricte d'itineraris i d'horaris que determina quins són els llocs on t'has d'aturar —i quanta estona— i quins llocs t'has de saltar per no perdre temps i diners. Com les agències de viatges, t'inciten a comparar habitació amb el màxim nombre possible de persones. D'això, se'n diu «treball en equip», una de les competències més valorades de l'actual turisme universitari.]

Aviat vaig descobrir un fet realment singular en la història de la cultura. Deixant de banda alguns filòsofs com Aristòtil, Plató, Agustí d'Hipona, Nietzsche, Hegel o Kierkegaard (gent respectable: no es dedicava a posar en escena les seves fantasies), la immensa majoria de teòrics del teatre són creadors: *la teoria dramàtica ha estat formulada, sobretot, per persones dedicades a la pràctica*, fins al punt que el terme mateix de «teoria del teatre» va ser inventat, l'any 1657, pel capellà francès François Hédélin D'Aubignac en un llibre intítulat (oh, paradoxal!) *La pràctica del teatre*.

Aquest lligam profund entre la creació i la teorització és un fenomen que no trobem en altres terrenys, almenys amb tanta freqüència i amb tanta intensitat. Certament, en les altres arts també hi ha teòrics creadors: Dürer, Gris i Kandinski, en la pintura; Vitruvi i Le Corbusier, en l'arquitectura; Kundera, Gide i Virginia Woolf, en la literatura; Berlioz i Schönberg, en la música; Eisenstein, en el camp

del cinema. Però aquestes i altres excepcions, per nombroses que siguin, no equilibren la balança. El discurs sobre la pintura, la literatura, l'arquitectura, la música o el cinema l'han bastit —sobretot— persones que parlen de l'art sense ser-ne part, havent renunciat a entrar directament en el joc: alguna cosa similar a la que fan els clergues que primer fan vot de castedat i després es dediquen a donar consells sobre la vida sexual dels qui no han fet el mateix vot. El discurs sobre el teatre l'han bastit persones extremadament, insòlitàment generoses que, en comptes d'amagar la seva alquímia, han revelat els seus secrets. [Sisena nota de peu de pàgina: majoritàriament homes, caldrà esperar fins al 1813 perquè surti el primer text important escrit per una dona, *Sobre Alemanya*, de Madame de Staël.]

Racine és el paradigma: «Tota invenció [dramàtica] —diu al pròleg de *Berenice*—consisteix a fer alguna cosa amb no-res», es tracta de trobar «l'acció mínima». Només per haver encunyat aquest concepte d'acció mínima, en aparença innocu, Racine es mereix un bust al vestíbul de tots els teatres del món. Però no només Racine. Gairebé tots els pensadors teatrals seguiran aquest exemple de generositat i, en divulgar les seves fórmules, demostraran que són altíssims pals de pallar en els dos terrenys alhora, el de la teoria i el de la pràctica. Tant és que alguns d'ells reneguin de la teoria, com Lope de Vega que, a l'*Arte nuevo de hacer comedias*, confessa que quan escriu tanca «amb sis claus» els preceptes que ell mateix acaba d'enunciar; o Louis Jouvett, que tant va escriure sobre teatre i, en canvi, considera la teoria «abominable en ella mateixa, un sistema de condemnes, [...] una esterilització de l'esperit».²

2 *Testimonis sobre el teatre*, 1951.

Tant és que Goethe afirmés que les teories són «precipitacions d'una intelligència impacient que voldria veure's deslliurada dels fenòmens [concrets] i posar en el seu lloc imatges, conceptes i, sovint, simplement paraules».³ O que Alfred de Vigny cregués que la «més vana de les vanitats és, potser, la de les teories teatrals [...] que aviat queden ridiculitzades i oblidades».⁴ Tant me feien aquestes reticències. Les considerava, i les considero encara, un simple exercici de coqueteria intel·lectual.

En tot cas, els teòrics del teatre havien fet una innovació que no té equivalent en cap altre camp artístic i que jo trobo veritablement fascinant. En un insòlit procés d'osmosi, la teoria dramàtica ha adoptat molt sovint la mateixa forma del seu objecte: el diàleg, el conflicte entre dos (o més) punts de vista i dues (o més) línies de comportament, és a dir, el teatre. Ha donat lloc a un «gènere» únic, que no és ni el «teatre en el teatre», ni la «teoria de la teoria», sinó el *teatre de la teoria: peces vàlides alhora com a teatre i com a reflexió sobre el teatre. L'impromptus de Versailles*, de Molière; els *Diàlegs*, de Leone de Sommi; *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega; *Els actors de bona fe*, de Marivaux; *La paradoxa de l'actor*, de Diderot; *Les conveniències teatrals* i *Les inconveniències teatrals*, de Sografi; *La sortida del teatre*, de Gogol; *La compra del cor*, de Brecht, o *Aquesta nit improvisem*, de Pirandello, són textos gloriosos que posen de manifest la capacitat que té el teatre de llegir-se i d'escriure's teòricament *en i amb la seva pròpia forma*. A diferència del que passa en altres arts, la teoria teatral sap aplicar els principis que formula al mateix temps que els instaura.

3 *Quaderns de Ciències Naturals*, 1823.

4 *Darrera nit de treball*, 1835.

Goldoni, amb *El teatre còmic*, on enterra definitivament la *commedia dell'arte* que ell mateix havia consolidat, és —per ara, i amb el permís de Pirandello i Brecht— el mestre dels mestres del teatre de la teoria. [Primer consell que ningú no em demana: recupereu aquesta extraordinària tradició, presenteu els vostres treballs sota la forma de peces teatrals. Els vostres professors us ho agrairan.]

Però he de confessar que, el viatge, el vaig començar malament. La pitjor de les coses que els passen als autodidactes és que, en realitat, no ho són: tot i que es mouen fora de la institució acadèmica, estan contaminats per alguns dels prejudicis dominants al món universitari, segurament per l'acció d'aquell *logos spermatikon* que he esmentat abans. En el meu cas, jo era víctima de l'ingent i absurd esforç de centenars, milers de professors altament erudits que, com qui talla un embotit en rodanxes, havien segmentat el fil de la història en períodes i en ismes, en estètiques i corrents confrontats: Romanticisme *versus* Classicisme; Expressionisme i Simbolisme *versus* Naturalisme; Dadaisme i Futurisme *versus* Expressionisme i Simbolisme; Postmodernitat *contra* Modernitat; Teatre Èpic *contra* Teatre de la Crueltat. La cultura era un camp de batalla. Certament, aquesta mena de combats han existit: ningú no pot negar que Brecht va intentar destrossar Aristòtil amb la virulència dels fills que volen matar el pare. Però una cosa és que els protagonistes dels ismes es considerin soldats d'una batalla i una altra cosa molt diferent és que aquesta bel·ligerància contingui les claus de la història de l'art i ens permeti entendre-la.

El resultat d'aquesta submissió a la concepció bèl·lica de la història era que cada vegada que trobava un amic em feia molts enemics.

Inesperadament, un home anomenat Henri Beyle, àlies Stendhal, em va ajudar a superar aquesta situació absurda. Stendhal era un romàntic —de fet, un dels pocs romàntics que no es va avergonyir de declarar-se'n—, però en algunes qüestions capitals no combregava amb la majoria dels seus correligionaris, com per exemple Victor Hugo. Hugo tenia una visió antropomòrfica de l'art i la cultura, que queda perfectament reflectida en el seu famós pròleg a *Cromwell* —considerat com el gran manifest romàntic—, on contempla l'art dramàtic des de la curiosa premissa que el gènere humà «va ser nen, va ser home; assistim ara [amb el Romanticisme i el seu teatre] a la seva impressionant maduresa». És una frase brillant —digna de Darwin— però terrible: Hugo, ens deia que, a partir d'aquell moment, l'any 1827, no hi havia futur. O, en tot cas, que el futur seria tèntric: si ja havíem arribat a la maduresa, estàvem abocats a la decadència, a la senilitat i a la decrepitud: a la jubilació. Aquest era l'estimulant horitzó vital que ens esperava, resultat de la mimètica aplicació a l'art del model de les ciències naturals.

Stendhal s'havia adonat dels perills de les falses analogies, havia entès que, si bé en la natura la idea de canvi està associada a la d'evolució, aquest concepte —el d'evolució— no és aplicable a les arts: les arts canvien, però no evolucionen per anar cap a la seva perfecció. Quatre anys abans que Hugo exposés la seva idea, Stendhal la va desmuntar d'una manera inapel·lable. Totes les «ànimes tendres i exaltades» que creuen en un «*beau idéal absolu*» —va escriure l'any 1823 a *Racine i Shakespeare*— vénen a dir que «si Raffaello i el Tiziano haguessin tingut l'ocasió de perfeccionar-se cada dia més, un bon dia haurien arribat a produir *idènticament* els mateixos quadres»,

absolutament ideals, oblidant —afegeix Stendhal— que «Raffaello, quan veia una dona jove passejant pel Coliseu, n'admirava els *contorns* i Tiziàno, en canvi, el *color*». Stendhal es revoltava contra aquesta possibilitat. Volia que els Raffaelli del futur seguissin admirant els contorns de les dones i que els seguidors de Tiziàno veiessin la paleta de colors que les dones generaven quan sortien al carrer.

Armat per aquesta evidència —el *beau idéal* conduiria a la llarga a la uniformitat més fastigosa i anodina—, Stendhal va proposar una nova concepció de les opcions estètiques, basada en la convivència de models que, encara que ho pugui semblar, no són necessàriament antagònics. El seu assaig no s'intitula *Racine o Shakespeare*, sinó *Racine i Shakespeare*, de la mateixa manera que la seva gran novella s'intitula *El roig i el negre*, i no *El roig o el negre*. Així, Stendhal ens recorda que hi pot haver punts de vista oposats, però que això no vol dir que siguin adversaris, de la mateixa manera que en una pintura de Rembrandt l'oposició de la llum i de l'ombra es resol en la poètica del contrast. Quan qualificava de «romàntics» autors molt diversos —Sòfocles, Eurípides, Molière, Racine i Shakespeare—, Stendhal no estava dient que els bons dramaturgs van ser romàntics *avant la lettre*, perquè ja sabien que la història de l'art arribaria a la seva culminació l'any 1827. Stendhal ens deia que la teoria és una forma de seleccionar en el passat artístic determinats aspectes de la creació, útils per preparar noves formes de l'art. Ens estava dient que la funció de l'historiador o del teòric de l'art és construir els istmes que uneixen els ismes: franges de terra que connecten territoris en aparença aïllats i, sovint, tapats per la marea d'un excés d'erudició. Moltes vegades, de falsa erudició.

Sobre aquesta base stendhaliana de les afinitats, vaig reprendre el meu viatge. Ara ja no buscava les enemistats històriques. Buscava les amistats ocultes (fins i tot, contranatura); buscava les convergències entre teòrics que es reconeixen com a companys de viatge quan sumen els seus esforços per superar un mateix obstacle, mentre transiten per un mateix interrogant (per exemple, la relació entre les emocions de l'actor i les del personatge), encara que en una altra cruïlla del camí discrepin, es barallin, es desacreditin i se separin. Buscava aquells que comparteixen l'angoixa de voler sortir d'un immens laberint, al fons del qual sempre ens espera el terrible Minotaure del fracàs. O un Minotaure encara més terrible: l'èxit. Buscava coherències que els autors de manuals, amb la seva visió maniquea del món, ens havien amagat. Sí, coherències, és a dir, *co-herències*, herències compartides en un determinat camp, encara que no necessàriament en tots.

Per exemple, les de Diderot amb Stanislavski. Són realment antagoniques les seves posicions, tal com s'ha dit persistentment? Predica Diderot la «fredor» emocional de l'actor enfront de la connexió calenta de la reviviscència emocional stanislavskiana? Deslliurat gràcies a Stendhal del prejudici de la confrontació, vaig adonar-me que Diderot i Stanislavski, amb paraules diferents, parlaven del mateix. La Clairon que Diderot agafa com a model a la seva *Paradoxa de l'actor*, no és, potser, l'actriu que, després de molts patiments durant els assaigs, és capaç, mentre actua, de contemplar-se i de judicar la seva feina en funció de la línia d'acció que ella mateixa, pre-stanislavskianament, ha establert per al seu personatge? Si ens alliberem dels prejudicis, la connexió es fa evident: Stanislavski parlava del procés, Diderot del resultat.

I moltes altres connexions. Qui va escriure que «en els judicis estètics estem interessats, no tant per la moralitat en ella mateixa, com sobretot per la llibertat; la moralitat només complau la imaginació en la mesura que fa visible la llibertat»? El preromàntic Schiller o el paracomunista Brecht? [Setena nota de peu de pàgina: la frase és de Schiller.] I què passa entre Sartre (el marxista que postulava el teatre políticament compromès) i Artaud, l'àcrata, el boig, el drogaaddicte Artaud? Doncs, també passa que vénen a dir el mateix. Sartre, en els esplèndids fragments de *L'idiota de la família*,⁵ va escriure que «l'única manera d'aconseguir que l'obra existeixi *per a nosaltres* és infectar-nos gràcies al contagi afectiu que provoca l'actor quan s'apodera de nosaltres, ens penetra i suscita les nostres passions a través de les seves passions fingides, ens arrossega cap al seu personatge i governa el nostre cor a través del seu». Des dels antípodes ideològics, Artaud escriurà que «una veritable obra de teatre altera el descans dels sentits, allibera l'inconscient comprimit, ens empeny a una mena de revolta virtual que, d'altra banda, només assolirà el seu valor si roman virtual, si imposa a les col·lectivitats reunides una actitud heroica i difícil. [...] El teatre, com la pesta [...] desencadena conflictes, allibera forces, desencadena possibilitats i si aquestes possibilitats i aquestes forces són negres, no és culpa de la pesta o del teatre, sinó de la vida».⁶ Els dos, Sartre i Artaud, coincideixen amb Tolstoi

5 Inclòs a *Un teatre de situacions* (1973), sota el títol «L'actor».

6 A *El teatre i el seu doble* (1938). Al *Manifest per un teatre avortat* (1927), escrit conjuntament amb Roger Vitrac com a declaració d'intencions del Théâtre Alfred Jarry, Artaud ja havia avançat la idea: «Si fem teatre, no és pas per representar unes obres, sinó per arribar a

—un dels referents del naturalisme que Sartre i Artaud reprovaven. La comunicació artística, va dir Tolstoi, és un «contagi de sentiments». Sí, la paraula és contagi.

Més exemples: Diderot i Artaud. El primer va escriure que allò que l'actor ha d'oferir abans que res a l'espectador no són discursos, sinó «crits, paraules inarticulades, veus trencades, alguns monosíl·labs que s'escapen a intervals, una mena de murmuri a la gola, entre les dents. La violència del sentiment, que talla la respiració i ens altera, separa les síl·labes de les paraules, l'home passa d'una idea a una altra; comença una infinitat de discursos; no n'acaba cap». Una sèrie, afegeix, de «sorolls febles i confusos, de sons expiratoris, d'accents ofegats que l'actor coneix millor que el poeta», perquè el seu regne és «la veu, el to, el gest, l'acció», perquè ell «dóna al discurs tot allò que té d'energia» i «porta a les orelles la força i la veritat de l'accent».⁷ Artaud (tan antididerotià, en aparença) subscriurà gairebé al peu de la lletra les paraules de Diderot en afirmar que l'actor «projecta la veu. Utilitza vibracions i qualitats de veu. Destrossa com un boig els ritmes. Matxuca sons. Es proposa exaltar, adormir, encisar, aturar la sensibilitat. Extreu del gest el sentit d'un lirisme nou, un gest que, per la seva precipitació o la seva amplitud en l'aire, acaba desbordant el lirisme dels mots. En una paraula, trenca la submissió intel·lectual al llenguatge, en donar el sentit d'una intel·lectualitat nova i més profunda, que s'amaga sota els gests i sota els signes, elevats a la dignitat d'exorcismes particulars».

una mena de projecció material, real, de tot el que hi ha d'obscur en l'esperit, d'amagat, de velat».

⁷ *Converses sobre «El fill natural»* (1757).

Peter Brook ho ha dit amb altres paraules: Brecht i Artaud —hauria pogut dir Brecht i Schiller, Sartre i Artaud, Diderot i Stanislavski, Diderot i Artaud— «a la nostra època representen els aspectes potser més oposats», però sembla molt més interessant «cercar on, de quina manera i a quin nivell aquesta oposició deixa de ser real».⁸

Des d'aquesta nova perspectiva (que no té res a veure amb l'eclecticisme fangós ni amb la inexistent neutralitat ideològica), vaig descobrir que els problemes merament tècnics (per exemple, el de la versemblança, que he esmentat abans) només podien ser resolts si mirava d'esbrinar prèviament dues qüestions fonamentals. Les dues estaven lligades a la tarda de diumenge quan, al teatre Tívoli, em vaig convertir, alhora, en espectador i en futur creador. Què ens converteix en espectadors? Què ens converteix en creadors?

Per respondre a la primera pregunta, semblava que havia de recórrer a la sociologia, però aquesta disciplina no em va ser de cap ajut. La sociologia ens pot explicar qui va al teatre, qui no hi va, quin preu estan disposats a pagar els que hi van, quins són els seus gustos (Joan Pera, Josep Maria Flotats, Vicki Peña?), i tot això rasclat estadísticament per nivells de renda i nivells culturals. La sociologia ens explica tot això i res més. Només la psicologia en el sentit ampli del terme —el sentit filosòfic— em podia fer entendre allò que Agustí d'Hipona, àlies Sant Agustí, l'any 386, anomenava «l'apassionada mania pels

8 «Encontre amb Peter Brook», entrevista de Denis Bablet a *Travail Théâtral*, núm. 10 (gener de 1973), en la qual Brook relata les seves afinitats amb Artaud quan encara no tenia cap notícia de la seva existència.

espectacles que sentia de jove», que va ser «l'esca del meu foc» i que li havia fet sentir «una forma d'amor per les llàgrimes». [Vuitena nota de peu de pàgina: preneu nota d'aquesta expressió, «amor per les llàgrimes».]

La clau la vaig trobar a la *Poètica*, d'Aristòtil, quan vaig descobrir la gran mentida que molts dels exegetes i traductors, execrablement moralistes, ens havien inoculat al llarg del segle: catarsi no significa purificació. Catarsi significa *purga*, en l'accepció més diarreica de la paraula. Anem al teatre per curar-nos, per evacuar les nostres indigestions emocionals i eliminar els mals humors que provoca en nosaltres el simple fet de viure. El teatre és una teràpia i no l'hauria de subvencionar la conselleria (o el ministeri) de Cultura, sinó el de Sanitat. És una teràpia. Al marge de les dimensions artístiques, la seva finalitat és curativa. Només així s'explica que l'home vulgui patir per uns esdeveniments luctuosos i tràgics dels quals no voldria tenir l'experiència; només així s'explica que, a l'espectador, el dolor li proporcioni plaer. Un «plaer oblic», és a dir, indirecte, tal com el va definir l'any 1576 Lodovico Castelvetro, perquè «quan ens compadim de la desgràcia que li passa inesperadament a un altre, ens considerem bons, creiem que si això ens passés a nosaltres seria una injustícia».

És la mateixa perspectiva que adopta el filòsof empirista Hume quan, al seu *Tractat sobre la naturalesa humana* (1739), afirma que «considerat en ell mateix, el dolor d'una altra persona ens resulta dolorós, però en la mesura que augmenta la idea de la nostra pròpia felicitat, ens proporciona plaer». Adam Smith —un economista liberal que va fer aportacions fonamentals a la teoria dels sentiments

morals en un llibre que duu aquest mateix títol—⁹ coincideix amb Hume i defineix sintèticament el mecanisme de la identificació: «Només ens podem fer càrrec d'allò que senten els altres quan imaginem allò que nosaltres sentiríem en una situació semblant. En paraules de Lessing, el temor que ens inspira el teatre «és la compassió referida a nosaltres mateixos».¹⁰ Gogol, a *La sortida del teatre* —un dels textos cabdals del teatre de la teoria—, ens fa una descripció esplèndida de l'espectador teatral. En acabar la representació, fins i tot aquell «home aclaparat pel dolor i per la intolerable pesantor de la vida, disposat al suïcidi» es reconcilia «amb la vida i demana al cel noves penes i patiments» només per continuar vivint i poder tornar a «deixar anar llàgrimes refrescants»; per tornar a «gemegar» i a «estremir-se», diu amb les mateixes paraules que associem a l'èxtasi sexual. Només així s'entén «que hagin passat segles, que hagin desaparegut ciutats i homes de la capa de la terra, que tot allò que existia s'hagi esvanit com el fum, i que, en canvi, les faules perdurin i es repeteixin, i les escoltin els reis savis, els governants que pensen, el vell encara jove i el jove ple de nobles inclinacions»; aleshores, encara que no els quedi «cap altre remei que recórrer a les intrigues i als sentiments», els dramaturgs sempre tindran la certesa que aquestes emocions produiran «la joia completa de la calma i la seguretat». Anem al teatre moguts per un impuls masoquista, un impuls encara més «obscur» que el del lector de novel·les perquè tenim la condició, suplementària i perversa, d'espies de cossos reals en acció. Sempre veiem el teatre des d'una finestra escandalosament indiscreta.

⁹ *Teoria dels sentiments morals* (1759).

¹⁰ *Dramatúrgia d'Hamburg* (1767), cap. LXXV.

Ara bé —i aquesta és la segona pregunta fonamental—, què ens porta a ser creadors i no només espectadors? La resposta no la vaig trobar en cap teoricopràctic, ni en cap filòsof. La vaig trobar una tarda d'estiu a l'estació de tren d'Èmpoli, un nus ferroviari al bell mig de la Toscana.

Mentre passejava per les andanes per matar el temps, em vaig acostar a una cabina de guardaagulles abandonada. No tenia cap mena d'interès, llevat d'un detall: a l'interior, circumdant el perímetre de la construcció, algú hi havia instal·lat un tren elèctric. Vaig pensar, de primer, que era la maqueta de l'estació i que els ferroviaris feien servir aquell artefacte per tenir una visió panoràmica del seu camp d'acció. Però de seguida —bastava donar un cop d'ull a l'entorn— em vaig adonar que no. Allà hi havia tot el que ha de tenir un bon tren elèctric: bifurcacions, desviaments, túnels, ponts, estacions diverses, passos a nivell, semàfors, trams en pujada i en baixada, corbes molt tancades on calia anar molt a poc a poc i llargues rectes propícies a les velocitats extremes.

La meva estupefacció era absoluta. Com podia ser que uns homes que havien fet realitat el somni de jugar amb trens reals, ordenant canvis de via, obligant-los a parar, a avançar o a fer marxa enrere, afegint o traient vagons, com era possible que els ferroviaris d'Èmpoli perdessin el temps amb trens de mentida? Eren persones, com Peter Pan, eternament —i perversament— ancorades en la infantesa? No era més lògic pensar que aquells ferroviaris, cansats de manipular trens tot el sant dia, instal·lessin a la seva cabina, per als moments de lleure, una taula de billar o de pòquer, un futbolí?

De cop, per una estranya raó que potser no era del tot aliena a la transparència del capvespre toscà, vaig trobar la

resposta: aquells ferroviaris feien servir trens de joguina perquè els trens reals els resultaven frustrants. Amb els trens de veritat, ho podien fer tot menys una cosa que, per a ells, potser era la més important: provocar accidents, és a dir, viure l'experiència de l'error fatal, sentir a la pell l'estremiment de la catàstrofe. Aquesta possibilitat —la del descarrilament, la de la transgressió— és allò que fa el teatre sigui més interessant que la vida: a l'escenari, com en els trens elèctrics, no hi ha simulacions. Els vagons i les màquines són de veritat, tant de veritat com ho són a l'escenari els actors. L'escenari i el tren elèctric, però, ens permeten portar les coses a l'extrem amb l'avantatge que podem tornar a començar com si no hagués passat absolutament res. Hi podem practicar, sense conseqüències irreversibles, mil i una maneres de morir, de matar i de trair, de descarrilar-nos; hi podem copular amb la nostra mare sense que Freud —un home de dretes que va fer descobriments d'esquerreres— ens demani que sublimem el nostre impuls libidinós; hi podem cometre totes les modalitats de l'adulteri i imaginar-ne de noves, encara que això, avui, ja no sigui gens fàcil; sobre quatre planxes de fusta, podem desafiar el poder dels déus o el del seu successor, l'estat; i, sobretot, podem desafiar la nostra pròpia por, l'angoixa que ens provoca el simple fet de veure'ns obligats a viure.

Jo ja sabia que, sense transgressió moral, no hi ha drama (ho diu exactament així Jean Anouilh a la seva *Antígona*), però adonar-me de cop que el teatre és exactament com el tren elèctric dels ferroviaris d'Èmpoli em va fer descobrir allò que de terrible s'amaga darrere nostre, els creadors teatrals: la nostra profunda perversió. Fem teatre per jugar amb la mort i el dolor. És cert que, de vegades, aconseguim que el tren circuli d'una manera amable i plà-

cida (com en una comèdia lleugera), però la nostra pretensió profunda, fins i tot en les comèdies més inofensives, és provocar la catàstrofe. O sigui, la tragèdia.

Ho fem no només per al nostre plaer, sinó sabent que moltes altres persones s'aplegaran al voltant de les vies per mirar com nosaltres manipulem el tren elèctric i generem desgràcies. Reversibles, però desgràcies. En tot cas, gràcies als ferroviaris de l'estació d'Èmpoli, sé que els creadors, som sàdics perquè intuïm que els espectadors són masoquistes i senten «amor per les llàgrimes». Nosaltres, els creadors, sentim amor per les llàgrimes que senten aquells que senten amor per les llàgrimes, inclosos nosaltres mateixos.



No em semblaria honest acabar aquesta intervenció sense incitar-vos a prendre tota mena de precaucions davant de la possibilitat de ser víctimes d'una lenta —però inexorable— fagotització acadèmica que us podria fer perdre de vista aquell moment inicial, aquell impuls primigeni que per camins molt diversos us ha portat, entre altres coses, a ser subjectes pacients d'aquesta conferència inaugural. Ara que esteu a punt de tenir nous tractes amb la màquina acadèmica, una màquina que es mou amb una lògica molt diferent a la de la pràctica del teatre, recordeu de tant en tant aquell moment «fundacional», com qui mira una fotografia de l'últim amor —no del primer.

Per això demano als responsables d'aquest curs que no inscrivin a les portes del màster aquella advertència que el Dante va gravar a l'entrada de l'infern, comminant-nos a deixar allà mateix totes les esperances: «Lasciate ogni

speranza, voi ch'entrate». Jo proposo que al frontispici del màster s'hi gravin dues frases. La primera és del filòsof Søren Kierkegaard i corrobora l'experiència dels ferroviaris italians: «L'individu només és feliç quan està immers en la tragèdia».¹¹ La segona és de Schiller: «Totes les arts estan consagrades a l'alegria i no hi ha feina més alta i més seriosa que fer feliços els homes».¹² No són pensaments oposats, sinó perfectament complementaris. Sumats, estableixen la tensió profunda que presideix l'art de l'escena: trobar la felicitat en la desgràcia.

Ben mirat, aquesta és l'única manera de ser veritablement lliures.

Bellaterra, 29 de setembre de 2009

¹¹ *Repercussió de la tragèdia antiga en la moderna. Un assaig d'esforços fragmentaris* (1843), dedicat a «Els confreres cosepults».

¹² *Sobre l'ús del cor a la tragèdia* (1803).

DOCUMENTA TEATRAL

1. Jaume Mascaró Pons, *Paradoxes i metàfores: reflexions sobre teoria i arts escèniques*
2. Jaume Melendres, *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*